

VISIONES DE AMÉRICA: COMUNICACIÓN, MUJER E INTERCULTURALIDAD

SERIE COMUNICACIÓN Y CULTURA



ANTONIO CHECA GODOY
M^a DEL MAR RAMÍREZ ALVARADO
EDITORES

netbiblo

Comunicación intercultural entre Cuba y España en las producciones cinematográficas

Inmaculada Gordillo Álvarez

La identidad de una comunidad tiende a diferenciar grupos sociales según determinados parámetros. Éstos no se refieren a razas —término rechazado por la colectividad científica internacional— ni siquiera a las etnias o la etnicidad, sino a elementos culturales. El concepto *Cultura* entendido según la antropología moderna —no la estética del XIX— se refiere al “modo socialmente aprendido de vida que se encuentra en las sociedades humanas y que abarca todos los aspectos de la vida social, incluidos el pensamiento y el comportamiento” (Harris, 2004: 17).

La socialización, entonces, es esencial a la hora de cuestiones relacionadas con la cultura. De hecho, la significación de identidad cultural se basa en la pertenencia a un grupo —lo que promueve elementos de identificación— y en la diferenciación de “el otro” —que conduce a dispositivos de contraste y alteridad. Mediante este juego de fenómenos complementarios, el de la pertenencia o mirada endógena de asociación con un entorno cultural específico y la exclusión o mirada exógena, se construye la identidad cultural de cada individuo. Una vez superadas las caducas teorías antropológicas de la modernización que propulsaban la evolución de las comunidades a partir de la ciencia y la tecnología en detrimento de sus propias particularidades y demostrado que la diversidad étnica no es incompatible con el desarrollo, fueron posibles otras posturas representadas por el *Informe sobre Desarrollo Humano 2004* de la ONU. La Organización de las Naciones Unidas defiende que los derechos a la identidad cultural y a la cultura propia son componentes,

de forma inequívoca, de los derechos humanos: “la libertad cultural constituye una parte fundamental del desarrollo humano puesto que, para vivir una vida plena, es importante poder elegir la identidad propia —lo que uno es— sin perder el respeto por los demás o verse excluido de otras alternativas”¹.

Además, el conjunto de las diversas y múltiples identidades culturales que pueden desarrollarse en nuestro planeta es una de las mayores riquezas con que cuenta el ser humano, y una de las bases para el desarrollo de conceptos tan importantes para el mundo contemporáneo como la democracia, el pluralismo o la solidaridad: “el reconocimiento de la diversidad cultural es contemplado, junto a la conciencia de la unidad de la humanidad y el desarrollo de los intercambios culturales, como una de las bases del avance de la solidaridad entre los seres humanos” (Moreno, 2005: 37).

La identidad es una noción clave para entender los cambios sociales y culturales del mundo contemporáneo que, precisamente, está marcado por la hibridación y el mestizaje cultural como uno de sus rasgos definitorios. En este ámbito, los medios de comunicación —además de muchos otros condicionamientos sociales, políticos y económicos— van propiciando la aparición de culturas híbridas, gracias a procesos de interculturalidad. Y no hay que olvidar que lo intercultural es constitutivo de lo cultural ya que una cultura no evoluciona si no es a través de los contactos e intercambios. El diálogo intercultural parte de un principio básico: ninguna cultura es más importante que otra y todas las manifestaciones culturales son esenciales. En el último trimestre de 2005, la UNESCO aprobó un proyecto de resolución para la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales, gracias a la iniciativa de la Coalición Española para la Diversidad Cultural. Esta resolución reconoce “la naturaleza específica de los bienes y servicios culturales, que no deben ser considerados por su solo valor comercial, sino también como una señal de identidad”².

Dentro de las expresiones culturales de un pueblo, el cine es una de las manifestaciones artísticas que mejor sirven para reflexionar, relatar

¹ *Informe sobre Desarrollo Humano 2004: La libertad cultural en el mundo diverso de hoy*, Naciones Unidas, 2004 Disponible en Internet (3.9.07): <http://hdr.undp.org/reports/global/2004/espanol>.

² Disponible en Internet (3.9.07): http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

y fijar la propia identidad. Además, el medio cinematográfico —y su vocación globalizante— permite trascender esa diversidad social concreta y localizada. De este modo se produce una verdadera comunicación intercultural donde intervienen los autores del filme, pertenecientes a un ámbito determinado, y los espectadores de todos aquellos grupos geográficos, sociales y culturales de los lugares donde la película se proyecte.

Argumentalmente también pueden darse diálogos interculturales, ya que no es inhabitual encontrar la representación del *otro* como fuente de conflicto directa o indirectamente. Este tipo de filmes serán especialmente significativos para contemplar no sólo las relaciones de interculturalidad entre diferentes identidades, sino las características y los sentimientos identitarios de una determinada cultura. Así, la representación de la diferencia deberá entenderse “como el resultado de un proceso de clasificación social y culturalmente determinado que en última instancia nos habla más de cómo una comunidad entiende el mundo que de la realidad intrínseca de éste” (Guarné Cabello, 2004: 47).

Pero además de estos paradigmas de comunicación intercultural, en el caso de las coproducciones se origina un nuevo encuentro, protagonizado por los responsables del filme, que pertenecen a dos o más países —y en considerables casos, culturas— diferentes. La industria cinematográfica, al igual que la mayoría de las industrias culturales desde principios del siglo XX, se mueve entre dos ámbitos antagónicos que componen y organizan sus estructuras: la esfera cultural depende y se enlaza imprescindiblemente con la mercantil o económica. Y para fortalecer esta última a veces se recurre a la colaboración e implicación de diversos espacios nacionales, en el fenómeno conocido como coproducción, que puede implicar un intercambio de personal técnico o artístico, la firma de determinados pactos de distribución y exhibición o la colaboración financiera.

Para fomentar y enmarcar legalmente las coproducciones filmicas, en ocasiones se aprueban acuerdos que las refuercen, como el que se firmó entre Cuba y España, dos países que, desde hace años, han establecido un fructífero diálogo intercultural en el campo del cinematógrafo. Las raíces históricas comunes, la lengua y los lazos de atracción entre estos dos pueblos permiten un acercamiento que se enriquece al pertenecer a ámbitos geográficos, culturales, políticos, étnicos y sociales radicalmente diferentes. En 1988 se selló el Convenio de Colaboración para favorecer acciones culturales relacionadas con el cine, como la organización de

Festivales, la exhibición, y por supuesto, la coproducción. Entró en vigor en marzo de 1990 y sigue vigente en la actualidad.

Sin embargo, mucho antes de la firma de este acuerdo ya existían precedentes de colaboración. El filme *Bella, la salvaje*, realizado en 1952 por Producciones Salvador Behar (Cuba) y María Ángel Coma Borrás (España) y dirigido por Raúl Medina es la primera coproducción hispanocubana documentada. El actor español Roberto Rey codirigió con Medina los fragmentos rodados en La Habana ya que la película tuvo variadas localizaciones: además de Cuba, también fueron escenarios Guinea Ecuatorial y Madrid. El folletinesco argumento del filme gira en torno a Bella, una hermosa mujer blanca que capitanea una tribu africana. Cuando salva a un grupo de cazadores perdidos, uno de ellos se enamora de la protagonista y la lleva a Cuba. Desea hacerla su esposa, pero antes debe enfrentarse a los prejuicios familiares.

Anterior a la creación, en 1959, del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC) también existe otra coproducción titulada *¡Qué mujer!*³ (1958). El argumento gira en torno a una joven educada en Chicago y en La Habana que vuelve a España para hacerse cargo de la herencia paterna. Se escandaliza cuando descubre la situación en la que viven las mujeres españolas, en comparación con la vida en Estados Unidos o en Cuba. Entonces se dedica a organizar un movimiento femenino para reivindicar los derechos de la mujer, cayendo en posturas ridículas y exageradas. Fue dirigida por el gallego Manuel Mur Oti y producida por Francisco Fernández de Rojas (España) y Pro Films (Cuba). Las relaciones interculturales, en este caso, están dominadas por un desmedido etnocentrismo.

A partir de aquí la incompatibilidad ideológica entre el régimen castrista y el franquista va a sembrar un vacío absoluto en la colaboración entre las industrias cinematográficas de los dos países. El Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos, creado sólo 83 días después del comienzo de la Revolución, estaba imbricado indisolublemente con los nuevos aires políticos, por lo que la radical ignorancia entre ambas industrias era previsible. Durante más de dos décadas el ICAIC vive unos años de esplendor, con importantes éxitos internacionales como *Historias de la Revolución* (1960), *Muerte de un burócrata* (1966) y *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea,

³ Fue distribuida en España como *Una chica de Chicago*.

Aventuras de Juan Quinquín (1967) de Julio García Espinosa; *Manuela* (1968) y *Lucía* (1969) de Humberto Solás o *La primera carga al machete* (1968) de Manuel Octavio Gómez, por citar sólo algunos.

Pero a partir de la década de los 80 —terminada la transición democrática, y con la Constitución ya aprobada— España retoma las coproducciones con Cuba —con el ICAIC—, destacando en esta época filmes como *Cecilia* de Humberto Solás, coproducida en 1981 por Impala S.A. (España); *Gallego* de Manuel Octavio Gómez, en colaboración con Sancho Gracia (S.G. Producciones Cinematográficas); *Cartas del parque* de Tomás Gutiérrez Alea con un guión de Eliseo Alberto, Tomás Gutiérrez Alea y Gabriel García Márquez, inspirado en un pasaje de la novela de éste último *El amor en los tiempos del cólera* y coproducida en 1988 junto a Televisión Española, al igual que la premiada *Papeles secundarios* (1989) de Orlando Rojas.

Cuando en 1988 España y Cuba firman el acuerdo de colaboración, se crea un ámbito legal que permite y potencia que ambos países apoyen activamente, no sólo la distribución y exhibición de filmes producidos de forma independiente por parte de las dos industrias nacionales, sino que también desarrollen la celebración de festivales de cine, el intercambio de documentación e investigación cinematográfica, y —éste es el aspecto que más nos interesa— la producción de películas conjuntamente. Así, se puede leer en el Artículo VII del citado convenio:

Ambas partes confirman su interés por la colaboración recíproca en la ejecución de proyectos cinematográficos, mediante asesoramientos, prestación de servicios técnicos y humanos a la producción o a la realización de coproducciones, de acuerdo al interés bilateral⁴.

La firma de dicho acuerdo correspondió, por el lado español al Director General del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, y por la parte cubana, al Presidente del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, cargos por aquel entonces ocupados por Fernando Méndez Leite y Julio García Espinosa, respectivamente.

⁴ Puede leerse completo en la página web del Ministerio de Cultura (disponible el 19.9.07): www.mcu.es/cine/textos/pdf/cuba.pdf. El convenio fue firmado el 30 de marzo de 1988 y entró en vigor después de su publicación en el Boletín Oficial del Estado el 19 de marzo de 1990.

Fruto de este acuerdo son filmes realizados a partir de 1990⁵ (fecha en que entra en vigor) como *Adorables mentiras* (Gerardo Chijona, 1991), *El siglo de las luces* (Humberto Solás, 1992), *Tirano Banderas* (José Luis García Sánchez, 1993), *Maité* (Eneko Olasagasti y Carlos Zabala, 1994), *Reina y rey* (Julio García Espinosa, 1994), *Fresa y chocolate* y *Guantanamo* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1994 y 1995), *Mambí* (Teodoro y Santiago Ríos, 1997), *Hacerse el sueco* (Daniel Díaz Torres, 1999), *La vida es silbar* (Fernando Pérez, 1999), *Lista de espera* (Juan Carlos Tabío, 2000), *Miel para Oshún* (Humberto Solás, 2001), *Aunque estés lejos* (Juan Carlos Tabío, 2002), *Suite Habana* (Fernando Pérez, 2003), *Bailando cha cha cha* (Manuel Herrera, 2004), *Perfecto amor equivocado* (Gerardo Chijona, 2004), *Una rosa de Francia* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2005), *Barrio Cuba* (Humberto Solás, 2005), *Divina desmesura* (Jorge Luis Sánchez, 2006), *La edad de la peseta* (Pavel Giroud, 2006), *Madrigal* (Fernando Pérez, 2006) y *Páginas del diario de Mauricio* (Manuel Pérez Paredes, 2006), etc.⁶

Hay que tener en cuenta que a pesar del acuerdo bilateral —y en consonancia multicultural— que se produce a la hora de firmar una coproducción, dentro de las coordenadas culturales del filme —argumentales o de otra índole— no siempre se reflejan los elementos de interculturalidad. Es más, en muchas ocasiones las posturas de convivencia e intercambio que se suponen dentro de un proyecto multicultural se quedan en un mero acuerdo económico. Se trata de una de las actitudes diversas que se pueden manifestar a partir de los pactos de colaboración que consiguen llevar a término una coproducción cinematográfica, como señala Manuel Palacio (1999: 231-232). Desde un afán prominentemente industrial, se situarían las coproducciones “estrictamente económicas en las que dos o más empresas unen sus recursos financieros para así conseguir una mejor posición en los mercados internacionales” (Palacio, 1999: 231). Tal vez en ocasiones incluyan algún intercambio artístico o técnico, pero la concepción creativa del

⁵ Pero también existen coproducciones al margen del ICAIC, como *Frutas en el café*. Fue grabada en mini DV en menos de tres semanas por un reducido equipo capitaneado por el joven realizador Humberto Padrón. El filme ganó varios premios en el último Festival Internacional de Cine Pobre, celebrado en Gíbara (Cuba).

⁶ Puede verse el apéndice I de GORDILLO, Inmaculada (ed.) (2007): *Duetos de cine. Coproducciones hispanocubanas con música de fondo*, Sanlúcar de Barrameda, Pedro Romero S.A., pp. 307-350.

filme se hace desde una sola cultura, por lo que no existe diálogo intercultural. Entre las películas coproducidas juntamente por España y Cuba tenemos ejemplos como *Suite Habana* (2003) de Fernando Pérez, *Barrio Cuba* (2005) de Humberto Solás, *Reina y rey* (1994) de Julio García Espinosa o *Fresa y chocolate* (1993) y *Guantanamera* (1995) de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío entre otras muchas.

Fresa y chocolate es la más conocida de todas y en ella se ejemplifica este tipo de coproducción de forma clara. La acción del filme se sitúa en la Cuba de los 70, y desarrolla el mundo de Diego (Jorge Perugorria) un artista homosexual y anticastrista en contraste con el de David (Vladimir Cruz), un joven estudiante defensor del régimen revolucionario. Es la historia de una amistad y la lucha por la libertad individual en un país y una situación sociopolítica muy concreta. En ningún momento aparecen españoles (como es habitual encontrar en las coproducciones), ni hay diálogo intercultural dentro de la diégesis desarrollada en el filme⁷.

Más recientemente destaca *Barrio Cuba* (2005), segunda entrega de la trilogía del pueblo que el cineasta cubano Humberto Solás comenzó con *Miel para Oshún* (2001)⁸. En ese filme el autor de *Lucía* dibuja un panorama fragmentario y disperso en relación a personajes comunes que habitan en los barrios periféricos de la capital cubana, allí donde los turistas no se asoman. La identidad cubana se adivina en cada escena, en los pequeños actos de cada día de la galería de personajes que se presentan en el filme, que originariamente iba a llamarse *Gente de pueblo*. *Barrio Cuba* también refleja la dureza de la cotidianidad en un país y en unas circunstancias en las que es difícil mantener el optimismo, la esperanza y la dignidad, y donde no se abandona la lucha diaria por la subsistencia. Solás pretendió con *Barrio Cuba* rendir tributo a la capacidad de resistencia del cubano para mantener su identidad, el viejo Ignacio (Mario Limonta) hace su última apuesta por el amor, pero fracasa pues el objeto de su pasión, Magalis (Luisa María Jiménez) ya tiene bastantes problemas entre su amante infiel y un padre intolerante que rechaza la homosexualidad de su hijo. Por otro lado Vivian (Isabel Santos) y su marido el Chino (Jorge

⁷ Puede ampliarse en GUARINOS, Virginia (2007): "El canto del cisne. *Fresa y chocolate* y *Guantanamera*" en *Duetos de cine. Coproducciones hispanocubanas con música de fondo*, op.cit. pp. 49-64.

⁸ Un estudio sobre el filme de Solás puede verse en CHECA GODOY, Antonio (2007): "Una historia de búsqueda. *Miel para Oshún*" en *Duetos de cine. Coproducciones hispanocubanas con música de fondo*, op.cit. pp. 231-240.

Perugorría) sufren una crisis matrimonial por el deseo de un hijo que no llega pero que cuando menos lo esperan los sorprende y los une, aunque la ausencia de parte de la familia, emigrada en Estados Unidos no deja que la alegría sea completa. Y por último, Santo (Rafael Lahera) pierde la razón al morir su esposa y huye hasta de sí mismo abandonando a su pequeño recién nacido. Son gente de La Habana, humilde y afanosa, cuyo único derroche pasa por la emotividad exacerbada, las necesidades afectivas y la religiosidad particular del cubano.

Barrio Cuba ha obtenido numerosos galardones, entre los que destacan el Premio del Público en el Festival Iberoamericano de Huelva (2005) y el Premio Especial del Jurado en el XXVII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, (2005). Fue filmada en formato digital como *Miel para Oshún y Frutas en el café*.

Es curioso cómo en los últimos años, y dentro del campo de las coproducciones, parece que existe una necesidad de afirmación de la *cubanía* o *cubanidad*⁹ dentro de la propia isla. Si la identidad cultural se refuerza, a veces, por el contraste con otras identidades diferentes—caso que observamos muy a menudo a causa de la potente emigración cubana— parece que algunas películas se han propuesto reafirmar una determinada idiosincrasia cultural en el espacio de La Habana, que se convierte en ciudad cliché que contiene y aglutina todos los elementos de la identidad cubana. La ciudad aparece como un universo de razas, creencias, modos de vida e incluso, de contradicciones. El drama de La Habana palpita en su océano de gentes dispares, muchos de ellos inmigrantes de otras regiones del país, según palabras de Humberto Solás. Así, la misma afirmación de lo cubano de *Barrio Cuba* la encontramos en *Suite Habana* (Fernando Pérez, 2003)¹⁰, así como en la producción nacional *Viva Cuba* (2005) de Juan Carlos Cremata.

Si seguimos rastreando por el terreno de las coproducciones encontramos algunas obras que intentan borrar las huellas de los elementos de identidad y cultura nacional, para conseguir un estilo más internacional—que Manuel Palacios denomina estadounidense—, y tener un alcance

⁹ Puede verse CARDOSO RUIZ, René P. y GIVES FERNÁNDEZ, Luz del Carmen (2007): *Cubanía y cubanidad. Debate en torno a la identidad cubana*, México: UAEM.

¹⁰ Sobre este filme de Fernando Pérez puede leerse el artículo de FONSECA, Victoria (2007): "Sinfonía urbana. *Suite Habana*" en *Duetos de cine. Coproducciones hispanocubanas con música de fondo*, op.cit. pp. 95-104.

comercial más amplio. Esta modalidad es prácticamente inexistente entre las coproducciones hispanocubanas, pues la comercialidad se busca siempre incidiendo en los elementos que definen la cultura cubana desde el estereotipo. Así, subrayando el tópico y centrándose en una visión superficial y sumamente frívola, encontramos un grupo de filmes donde los elementos —pretendidamente— cómicos o sensuales de los filmes son la pauta dominante. Podemos citar, en esta modalidad ejemplos como *Pata negra* (Luis Oliveros, 2000) o *Sabor latino* (Pedro Carvajal, 1996).

En cualquier caso, siempre podemos encontrar alguna creación donde la identidad cultural (de cualquiera de los países de la coproducción) no es el elemento determinante, buscando la universalidad de temas, situaciones y personajes, pensando en un mercado mucho más amplio. Un ejemplo reciente lo tenemos en el filme *El misterio Galindez*, (Gerardo Herrero, 2003) convertido en un *thriller* político, sujeto a las convenciones del género, y con un estilo muy habitual en el cine estadounidense. Se trata de una coproducción española (Tornasol Films y Gerardo Herrero) en colaboración con el ICAIC, y la participación de otros países como Francia, Italia, Portugal y Reino Unido. Así pues, su vocación internacional está plenamente justificada.

Pero la modalidad que más nos interesa no es ninguna de las contempladas hasta ahora. Cuando una coproducción va más allá de la mera intervención económica y hay una implicación de dos o más países en la creación artística, se establece —en mayor o menor grado— un diálogo intercultural entre diferentes identidades. Sería el caso de las coproducciones que muestran el carácter multicultural e híbrido tanto de la colaboración cinematográfica, como del mundo reflejado en el argumento. Es el tipo de contribuciones culturales que defiende Palacios (1999: 232), denominándolas coproducciones multiculturales: no se limitan a meros acuerdos económicos, sino que significan “un cruce de identidades que puedan borrar fronteras nacionales y ocupar un lugar inesperado por las narrativas oficiales del Estado nación, un espacio inédito y ambivalente entre la imagen del nosotros y la del otro”. Considera que habitualmente el cine se ha instalado dentro de fronteras totalizantes y los directores han intentado estar bien arraigados dentro de su cultura natal frente a ese nuevo territorio donde se pueden articular voces diversas y reflejar la ambivalencia en la construcción de la identidad colectiva y la ruptura de estereotipos oficiales. Palacios destaca en este sentido, entre otras coproducciones españolas

con países diversos, las colaboraciones hispanocubanas en *Todo está oscuro*¹¹ (Ana Díez, 1997) y, sobre todo *Maité*¹² (Carlos Zabala y Eneko Olosagasti, 1994), donde “las clases medias y las clases populares cubana y vasca son retratadas en sus comportamientos a veces ruines y a veces desprendidos; el corolario es un crisol de identidad colectiva de una vida cotidiana que está al margen de la oficialidad” (Palacio, 1999: 233).

Quizás en el filme de Zabala y Olosagasti todavía los elementos de identidad estén marcados por la recreación del estereotipo cultural. Un caso que logra huir del tópico es el filme *Habana Blues*, escrita por el cubano Ernesto Chao y el andaluz Benito Zambrano, y dirigida por este último. La película nos invita a reflexionar alrededor del diálogo intercultural que se establece entre la idiosincrasia cubana y la española, mostrando elementos de la identidad cultural, social y económica de ambos pueblos. Rodada en Cuba, dirigida y producida por andaluces, el filme se concreta como una coproducción entre España, Cuba y —con una participación menor— Francia.

Habana Blues no se detiene en el localismo identitario de los cubanos y su intercambio cultural con el visitante español, sino que pretende trascender hacia posiciones más internacionales. Temas universales como la amistad, el fin del amor, el dolor por la pérdida y la necesidad de elegir organizan el argumento central de la película, aunque se muestran desde el localismo de un pueblo, desde la expresión personal de una cultura tan estereotipada, tan querida y, al mismo tiempo, tan maltratada en los medios de comunicación, como la cultura cubana. Y, a su vez, sirven para interaccionar con elementos provenientes de otra cultura en diferente momento de desarrollo, como es la cultura europea representada por Francia y España. La música en este filme aparece como catalizador cultural, fruto de la identidad de un pueblo, y a la vez vehículo de comunicación universal.

¹¹ A causa del asesinato de su hermano, una ejecutiva española viaja a Bogotá. Ante la pasividad de la policía, investiga, con la torpeza y la inteligencia propias de un no especialista, y extranjero. La trama de la película se centra en esa peculiar investigación. Pero las conclusiones a las que parece llegar la protagonista no van mucho más allá del “todo está oscuro”.

¹² Dos empresarios vascos, para salvar el patrimonio familiar de una ruina inminente, se trasladan a Cuba para hacer un gran negocio: cambiar un cargamento de angulas por otro de puros habanos. Maité, una niña de cinco años llama la atención de uno de ellos y, a través de la pequeña, entra en relación con su madre.

La trama principal de *Habana Blues* gira en torno a dos músicos cubanos, Ruy (Alberto Joel) y Tito (Roberto Sanmartín), que comparten una fuerte amistad y el deseo de que la música les abra las puertas del mercado internacional para así salir de Cuba. Aparecen los representantes de una discográfica española, Marta (Marta Calvó) y Lorenzo (Roger Pera) en busca de músicos desconocidos y alternativos, para grabar con todos ellos. Ruy y Tito se involucran en la tarea y los ayudan a encontrar grupos cubanos no tradicionales. Todo va saliendo bien: los artistas son del agrado de los productores y el grupo de Tito y Ruy parece ser la estrella del disco. Pero los españoles, aunque del lado sentimental de los cubanos, responden a mentalidades industriales y capitalistas de la sociedad desarrollada (tanto europea como norteamericana) por lo que las posiciones ante los nuevos sucesos separan las dos identidades culturales. Todo empieza cuando los socios de la discográfica en Miami imponen una serie de condiciones, que junto con las estipulaciones de un contrato leonino hacen que Ruy y Tito no vean las cosas del mismo modo y su amistad se tambalee. El dilema es complicado: deben elegir entre su sueño y su dignidad, entre una oportunidad interesante y su país. Cada uno se sitúa en un extremo y terminan separados. El diálogo intercultural, entonces, se rompe para Ruy, que se queda en La Habana, y se mantiene para Tito, pero desde posiciones de inferioridad con respecto a los españoles¹³.

1. La convivencia entre cubanos y españoles en el mismo espacio

En la mayoría de las coproducciones donde el elemento económico es el único requisito no suele darse una relación entre ambas identidades culturales representadas por protagonistas que conviven dentro de la misma diégesis. A veces, a causa de criterios más relacionados con estrategias de producción que con destrezas de guión, encontramos personajes de identidad española y cubana compartiendo un determinado espacio nacional. En realidad, muchos de ellos no poseen ninguna relevancia diegética o valor intercultural, como podremos repasar revisando algunas coproducciones.

¹³ Un análisis más extenso del filme se encuentra en GORDILLO, Inmaculada (2007): "Un blues para la búsqueda de un sueño. *Habana Blues*" en *Duetos de cine. Coproducciones hispanocubanas con música de fondo*, op.cit. pp. 27-48.

Es el caso del empresario español interpretado por Javier Gurruchaga en un breve y prescindible papel en la comedia musical de Gerardo Chijona *Un paraíso bajo las estrellas* (1999). También en este filme Amparo Muñoz interpreta a una española, alocada y consumista, que tras haberse casado en Cuba y dado a luz una niña, deja abandonados a marido e hija para volver a España. En el filme aparece cuando, después de muchos años, vuelve cargada de regalos. Su identidad como española no tiene demasiado interés narrativo, pues seguramente respondería a requisitos de producción¹⁴.

El español representado con el estereotipo de empresario rico o del personaje consumista y derrochador implica una atmósfera narrativa donde la convivencia en terreno de igualdad resulta difícil. El paralelismo social —que implicaría siempre mejoras en la comunicación intercultural— se logra únicamente cuando el español ha emigrado a Cuba en los tiempos de la dictadura franquista y se ha instalado en la isla de forma estable convirtiéndose, con el paso de los años, en un cubano más. Eso le ocurre a Avelino (Saturnino García) en *Lista de espera* de Juan Carlos Tabío. Como los demás personajes, aguarda en la estación de autobuses a que la *guagua* llegue algún día, y mientras tanto comparte con otros el drama de la emigración: su hijo de marchó a España —de donde él salió un día— y allí vive con su nietecito.

El mismo actor interpreta a Armando Regalado en *Miel Para Oshún* (2001) de Humberto Solás. Se trata del hombre que cuida a la buscada madre de Roberto (Jorge Perugorria) al salir del psiquiátrico, pero su brevísima intervención no posee ninguna relevancia ni se da ninguna explicación del origen español de este personaje.

Mercedes Sampietro, en *La edad de la peseta* (Pavel Giroud, 2006), situada en la Cuba prerrevolucionaria de 1958, es también una inmigrante española que ha aprendido a sobrevivir en La Habana. Su hija y su nieto son cubanos, así como todos sus clientes, por lo que su identidad española ha quedado bastante atrás.

Si en los ejemplos recogidos la perfecta integración hace que la interculturalidad se minimice hasta casi desaparecer, existen otros casos de profunda integración: cuando las relaciones son laborales y

¹⁴ El estudio del filme de Chijona puede ampliarse en GORDILLO, Inmaculada (2007): "La comedia musical. *Un paraíso bajo las estrellas*" en *Duetos de cine. Coproducciones hispanocubanas con música de fondo*, op.cit. pp. 157-170.

españoles y cubanos se implican en proyectos comunes. Así, en *Aunque estés lejos* (2002) de Juan Carlos Tabío encontramos a Alberto Ribeiro (Antonio Valero), un productor y actor español que ha vivido en Cuba aunque su residencia habitual y su familia están en Madrid. Su colaboración se establece con Mercedes y Pedro (Mirtha Ibarra y Bárbaro Marín), cineastas cubanos y residentes en La Habana que negocian un guión para una coproducción. En esta ocasión a todos les interesará participar en la película, por lo que trabajan juntos cada uno con su propia idiosincrasia cultural¹⁵.

Pero apartando éste y otros escasos ejemplos en los que la convivencia entre cubanos y españoles se produce en un plano de integración absoluta y la colaboración y el diálogo se refleja de modo fluido y natural, en la mayoría de los casos, en cambio, la posición del español con respecto al cubano es de superioridad económica, lo que se traduce, en muchas ocasiones, en una relación intercultural desigual. Por ello es frecuente ver a la cubana joven y bella con el español mayor adinerado, como Sancho Gracia en *Perfecto amor equivocado* (Gerardo Chijona, 2004)¹⁶, cuya acción se desarrolla íntegramente en Cuba. Allí, Gracia es Manolo, un español que sale con una chica joven (Mónica Solares), hija de un famoso escritor (Luis Alberto García) en una fase de crisis creativa. La edad del novio supera al del padre de la chica.

También Antonio Valero en *Lista de espera* representa a Antonio, un español con dinero que enamora a Jacqueline (Thaimí Alvaríño), una joven y guapa cubana. Él no entiende que los transportes en Cuba estén en ese grado de subdesarrollismo y soluciona a base de talonario el alquiler de un vehículo¹⁷. Es un claro ejemplo del turista español que llega a Cuba y encuentra el amor, más o menos fingido, más o menos empujado por la necesidad económica. Así —en clave de comedia bufa y con un resultado discutible— lo muestra Alexis Valdés en su película *Un rey en La Habana*

¹⁵ Más datos sobre el filme de Tabío se encuentran en GORDILLO, Inmaculada (2007): "Boleros de nostalgia. *Aunque estés lejos*" en *Duetos de cine. Coproducciones hispanocubanas con música de fondo*, op.cit. pp. 105-120.

¹⁶ Otra información del filme en CHECA GODOY, Antonio (2007): "La mentira como estribillo. *Noches de Constantinopla, Perfecto amor equivocado* y *Adorables mentiras*" en *Duetos de cine. Coproducciones hispanocubanas con música de fondo*, op.cit. pp. 65-80.

¹⁷ Puede ampliarse en BARRIENTOS BUENO, Mónica (2007): "Una orquesta de personajes. *Lista de espera*" en *Duetos de cine. Coproducciones hispanocubanas con música de fondo*, op.cit. pp. 171-180.

(2005), donde un español viejo y aparentemente rico —al menos en Cuba— acuerda una boda con la joven y bella cubana Yoli (Yoima Valdés).

La misma desigualdad se manifiesta cuando es el cubano el que viaja a España para buscar una vida mejor, como en *Aunque estés lejos*, la película citada de Juan Carlos Tabío. Magda (Laura Ramos), es una componente de una orquesta cubana de mujeres que gracias a un contrato de trabajo se instala en España. Finalmente, el contrato resulta ser un engaño destinado a explotar a las chicas en la prostitución, por lo que Marga decide ir a tocar su música a los túneles del metro. Allí conoce a Alberto (Antonio Valero), que —aunque está casado y por edad pudiera ser su padre— le tiende una mano para ayudarla y acaba seduciéndola.

Como vemos, en el terreno de las coproducciones hispanocubanas apenas existen argumentos de convivencia multicultural. En cambio, en los últimos filmes cubanos coproducidos entre Cuba y España se establecen unos argumentos basados en la cubanidad, sin apenas elementos de otra cultura. En un país abierto al mundo en elementos culturales, aunque con muchas fronteras cerradas por cuestiones políticas, el cine se cierra sobre sí mismo, como un modo de autoafirmación y una tarjeta de presentación al mundo. Así se pierde el lugar natural para las relaciones de interculturalidad por lo que resulta necesario acudir a películas españolas para encontrar ejemplos. La clave de este hecho seguramente estará en la propia realidad social de Cuba y de España en la actualidad. Está claro que la convivencia dentro de las fronteras de la isla caribeña es sobre todo de carácter nacional. El español —y el extranjero en general— sólo llega a través del turismo, por lo que las relaciones con el oriundo se establecen de forma superficial y breve, sin que exista una verdadera convivencia. En cambio, en las principales ciudades de España, en las últimas décadas, la presencia de emigrantes —de muchas nacionalidades, entre ellas la cubana— es un fenómeno que crece desorbitadamente. Y si defendemos que el cine es una manera de reflexionar sobre el ser humano, su realidad circundante y su propia identidad, no puede extrañarnos que en los últimos años también el emigrante tenga una presencia evidente en el cine nacional¹⁸.

¹⁸ Puede verse al respecto GORDILLO, Inmaculada (2006): "El diálogo intercultural en el cine español contemporáneo: entre el estereotipo y el etnocentrismo" en *Comunicación. Revista Internacional del Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, nº 4, Universidad de Sevilla. Puede leerse también en <http://fama2.us.es/fco/frame/portal/textos/EI%20di%20Ellogo%20intercultural%20en%20el%20cine%20espa%20Fol%20contempor%20Elneo%20editado.pdf>.

Como en el filme de Manuel Gutiérrez Aragón, *Cosas que dejé en La Habana* (1997) cuya acción se desarrolla en España. Comienza con la llegada de tres hermanas cubanas para trabajar y buscar una vida mejor. Su tía (Daisy Granados) ya emigró hace años y posee una peltería en Madrid. Una de ellas (Violeta Rodríguez) se enamora de un cubano que a veces ejerce la prostitución con españolas para ganarse la vida. Renuncia a él porque entre cubanos no hay mejora posible. A otra (Broseliana Hernández) le arreglan una boda con un chico español tímido y poco atractivo, pero bien situado (Pepón Nieto). El motor de las chicas es siempre la consecución de papeles y de dinero, es decir, la búsqueda de la independencia y de un futuro.

En *Cuarteto de La Habana* (España, Fernando Colomo, 1999)¹⁹ la acción se desarrolla casi íntegramente en Cuba. Allí un español (Ernesto Alterio) sin dinero viaja a Cuba esperando poder sacarlo de la que parece que fue su madre, Lita (Mirtha Ibarra) que no es más que la amiga de ésta. La hija de Lita está saliendo con Segis (Javier Cámara), un azafato que se hace pasar por piloto. Al final los dos españoles acaban enamorados de las dos mujeres cubanas. En esta ocasión las relaciones interculturales son evidentes, y se da la inversión del tópico. Esta vez no es el pícaro cubano que engaña a la mujer extranjera para conseguir dinero, sino que es un español sin más recursos que su juventud y atractivo físico quien ejerce de hijo pródigo, "jinetero" con las extranjeras y ficticio triunfador en la música. También el azafato Segismundo (Javier Cámara) se hace pasar por piloto ante su novia y suegra cubanas. Estamos, pues, ante un diálogo intercultural entre un cuarteto que habla el mismo idioma: el de la mentira y la ocultación con el objetivo de conseguir beneficios. Todo esto en clave de "comedia disparatada con mucho de verdad, también mucho de tópico, pero un buen intento de igualar lo que somos y acortar distancias en las fronteras arquetípicas entre España y Cuba" (Guarinos, 2007: 135).

La novia de Lázaro (2002) de Fernando Merinero es un filme producido y rodado en España sobre el problema de una inmigrante cubana. Dolores (Claudia Rojas) llega a la península siguiendo a su novio, pero al llegar al aeropuerto nadie va a recogerla. Se encuentra totalmente sola,

¹⁹ Estos dos últimos filmes se estudian más ampliamente en GUARINOS, Virginia (2007): "De ida y vuelta. *Cosas que dejé en La Habana*, *Cuarteto de La Habana* y *Una rosa de Francia*" en *Duetos de cine. Coproducciones hispanocubanas con música de fondo*, op.cit. pp. 121-142.

perdida y sin dinero, pero la solidaridad de Paloma, una mujer separada con una hija adolescente, le permite empezar su vida en Madrid. Paloma la acoge temporalmente en su casa y la guía en sus primeros pasos por la ciudad. Gracias a ella encuentra la pista de su novio, que está en la cárcel por intento de violación. Sin embargo, la situación que presenta el filme no es, ni muchos menos, idílica. El deambular de Dolores es duro en sus comienzos, pues encuentra a personas de todo tipo que la conducen a trabajos más o menos limpios o legales. En algunas ocasiones lo que le ofrecen es un trabajo con límites cercanos a la prostitución, o una amistad interesada sexualmente. La relación con la prostitución siempre la ronda, tal vez por el tópico de las mulatas cubanas, pero también encuentra otro tipo de propuestas. La España solidaria posee también su cara complementaria enfrentada al racismo y al rechazo de la inmigración, representada en las pintadas de las ciudades, que nuestra protagonista, en su soledad, contempla y siente como una bofetada en lo más hondo. Paco es un hombre bueno, no demasiado atractivo, pero joven y generoso. Le ofrece un trabajo, y también un sitio donde vivir. Es respetuoso con sus creencias y su altar de santos, con su vida anterior, y empieza a amarla de forma silenciosa.

La identidad cubana no abandona nunca a Dolores: su elegua siempre la acompaña, su religiosidad —en la que mezcla, como tantos en la isla, lo católico con lo africano—, sus giros lingüísticos profusamente adornados de localismos, su acento, su filosofía vital, la forma de tomar la vida, etc. Y establece una verdadera comunicación intercultural con algunos españoles, como Paloma, esa mujer generosa pero con profundos problemas de soledad, con su hija Carmen, una adolescente curiosa y amigable, y sobre todo con Paco, el padre de su hija, la persona que le ofrece un techo, un trabajo y todo su amor sin preguntar, sin pedir casi nada a cambio, dispuesto a perdonar y a tender su mano generosa, solidaria, para que ella se sienta como en casa. Incluso se encarga, una noche oscura, de tachar de las paredes de la calle esas pintadas que tanto daño hacen a Dolores.

El mismo intercambio cultural, a modo de diálogo equilibrado y humano se da en la película de Alfonso Albacete y David Menkes, *Sobreviviré*. Ahí, una mujer cubana maltratada (Mirtha Ibarra) conoce a Marga (Emma Suárez), una chica joven con un hijo y poco dinero. Entre las dos se apañan para llevar trabajo y casa, y se establece una complicidad enriquecedora. Marga es una chica triste que perdió a su

novio en un accidente. Rosa es una cubana alegre, desenfadada y luminosa. La influencia de Rosa en Marga es importante.

Agua con sal (Pedro Pérez-Rosado, 2005) nos plantea la historia de Olga, una joven cubana que llega a España con una beca de estudios pero que pronto se convierte en una inmigrante ilegal al no poder volver a casa. Tiene que buscar sustento trabajando con unas condiciones pésimas en una fábrica de muebles, donde conoce a Mari Jo, una española con una vida dura y complicada. Entre ambas mujeres se establece una complicidad, a pesar de las diferencias que las separan, y una comunicación que permite hablar de verdadero intercambio cultural entre ellas.

También es interesante, en este sentido, el filme *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1996). Andy (Luis Alberto García) es un cubano inmigrante que sabe buscarse la vida a pesar de que no tiene una situación legal en España y Juan (Ramón Barea) un cincuentón que se queda parado y apenas malvive buscando, sin muchos recursos, un trabajo. Entre Andy y Juan se establece primero una relación basada en el desprecio del español y el buen talante del cubano, y más tarde, poco a poco, el aprecio va creciendo y los lazos que se establecen entre ambos van a cambiar a los dos hombres, gracias al mutuo entendimiento y al cariño. El conocimiento consigue que las comunicaciones interculturales entre el inmigrante y el oriundo sean fluidas y enriquecedoras.

Ninguno de los casos presentados ofrece una absoluta imbricación entre los dos polos culturales. Está claro que no hay casos fáciles, ya que el diálogo entre culturas necesita de una serie de condiciones marcadas por un proceso continuo de traducción, que se concreta en al menos siete dimensiones (Vallescar Palanca, 2002: 146-148); empezando por la cosmovisión o las maneras de percibir la realidad: hay que tener en cuenta que nadie ve el mundo exactamente como es pues no se descodifican de igual manera los mensajes implícitos en la realidad. También hay que *conjug*ar distintos procesos cognitivos o maneras de pensar: esta habilidad está en función de las oportunidades sociales y educativas y aunque la poseen todas las personas normales, con independencia de la cultura, los procesos de pensamiento son diferentes en cada caso, por lo que nadie piensa igual a otro. No podemos olvidar, asimismo, las formas lingüísticas o manera de expresar ideas, que tienden a reflejar lo que es importante en una cultura. A pesar de que en el caso que nos ocupa la lengua es la misma —el castellano—, estamos ante dos hablas suficientemente disímiles como para distinguir

localismos, incompatibilidades de uso y otras diferencias que exigirán un proceso de traducción. Otras de las dimensiones que separan dos culturas vienen dadas por los patrones de comportamiento o maneras de actuar —cuya información sobre las personas, sus conductas y sus relaciones es importante—, y por las estructuras sociales o maneras de interactuar. Hay que tener en cuenta que los hombres y mujeres actúan conforme a códigos aceptados de conducta y poseen maneras de relacionarse según el lugar que ocupen en la estructura social. Asimismo se contemplarán los recursos motivacionales o maneras de decidir. Las formas de tomar una decisión son muy distintas en cada cultura, pues se entremezclan procesos mentales y motivacionales. Y, por último, no puede obviarse la influencia de los medios, que poseen gran alcance e influencia en la actualidad y que engloba y unifica comunidades según su alcance.

Para terminar, y a modo de conclusión, habría que preguntarse si para construir la identidad cultural propia, en España, es obligado hacer referencia a la convivencia étnica y multicultural que ofrece en los primeros años del siglo XXI nuestro país. El número cada vez más importante de filmes que se instalan en esta realidad donde la convivencia muestra diálogos con encuentros y desencuentros es sintomático de la nueva sociedad. Teniendo en cuenta que la situación cubana es totalmente diferente —el extranjero no llega para quedarse, sólo es un turista y el cubano está condenado a la diáspora— no resulta difícil encontrar los motivos de esa obsesión por la afirmación de la cubanía y la ausencia de verdaderos diálogos interculturales dentro del cine cubano.

El reflejo de la alteridad como construcción social completamente tipificada y estereotipada que suelen ofrecer los filmes cubanos o las coproducciones hispanocubanas responde, en realidad, a una falta real de convivencia que origine pautas de verdadera comunicación intercultural.

2. Referencias bibliográficas

- ALÉN, ALBERTO: "Entrevista a Edesio Alejandro" en *Egrem*, www.egrem.com.cu/unaentrevista.asp?codigo=3 (25.06.06).
- CHAVARRÍAS, ANTONIO (2004): "La coproducción con Latinoamérica. Cambiar es posible" en *Revista de la Academia*, nº 34, Madrid, pp. 12-14.

- ELENA, ALBERTO (1999): "Avatares del cine latinoamericano en España" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 31, Valencia, pp. 229-241.
- GARCÍA BORRERO, JUAN ANTONIO (2001): *Guía crítica del cine cubano de ficción*, La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- GORDILLO, INMACULADA (ed.) (2007): *Duetos de cine. Coproducciones hispanocubanas con música de fondo*, Sanlúcar de Barrameda, Pedro Romero S.A.
- GORDILLO, INMACULADA (2006): "El diálogo intercultural en el cine español contemporáneo: entre el estereotipo y el etnocentrismo" en *Comunicación. Revista Internacional del Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, nº 4, Universidad de Sevilla.
- GUARNÉ CABELLO, BLAI (2004): "Imágenes de la diferencia. Alteridad, discurso y representación" en ARDEVOL, Elisenda y MONTAÑOLA, Nora (coords): *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, Barcelona, UOC.
- HARRIS, MARVIN (2004): *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*, Barcelona, Biblioteca de Bolsillo.
- NOGUER, EDUARDO G. (2002): *Historia del cine cubano. Cien años, 1897-1998*. Miami, Ediciones Universal.
- MORENO, ISIDORO (2005): "Fundamentalismos globalizadores versus diversidad cultural" en AGUDO TORRICO, Juan (coord.): *Cultura, poder y mercado*, Sevilla, Fundación El Monte.
- PALACIO, MANUEL (1999): "Elogio posmoderno de las coproducciones" en *Cuadernos de la Academia. Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*, nº 5, pp. 221-236.
- REYES, DEAN LUIS (2005): "Ahora asumo mis propios riesgos. Entrevista a Humberto Padrón" en *Alma Mater*, www.almamater.cu/cine/a%F1o2003/RIESGOS.HTM (24.06.06).
- SANTAOLALLA, ISABEL (2005): *Los "Otros". Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. Zaragoza, Pressas Universitarias.
- TOLEDO, TERESA (1990): *10 años del nuevo cine latinoamericano*, Verdoux/Sociedad Estatal Quinto Centenario/Cinemateca de Cuba, Madrid.

- VALLESCAR PALANCA, DIANA (2002): "La cultura: consideraciones para el encuentro intercultural" en VV.AA.: *El discurso intercultural. Prolegómenos a una filosofía intercultural*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- VV.AA. (1978): *20 años de cine cubano*, La Habana, Ministerio de Cultura, www.cubacine.cu (8.05.07).
- WEB: *Revista de cine cubano*, www.cubacine.cu/revistacinecubano/index.htm (25.06.07).